pr. Gabriel HEREA

Biserica „Sfânta Cruce” de la Pătrăuţi – note iconologice

Spațiul pregătirii (135)

Pronaosul de la Pătrăuți – Capelă anexă (137)

Binecuvântată este oastea Marelui Împărat ceresc (138)

Maica Domnului, ușă a raiului (140)

Spațiul împlinirii (140)

Note iconologice la Ciclul Pătimirilor lui Hristos (142)

Notă istorică referitoare la datarea Tabloului Votiv de la Pătrăuți (147)

pr. Gabriel HEREA

Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin

Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV - XVI

Se tipărește cu binecuvântarea IPS Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților.

Editura **Karl A. Romstorfer**, Suceava, 2013

naos-altar se realizează printr-o cameră a mormintelor, cameră ce conţine o scară de urcare spre tainiţă și baldachinul funerar de deasupra mormântului episcopului Efrem de Rădăuţi (adormit în anul 1626). Spaţiul naos-altarului este susţinut la exterior cu ajutorul a cinci contraforţi, câte doi spre estul și vestul absidelor de nord și sud, și în axul absidei altarului până sub fereastră.

Încheiem scurta prezentare a tipurilor de biserici ce se regăsesc în Moldova, cu biserica mare a Mănăstirii Suceviţa (Fig. 223). Construită de fraţii Movilești, între anii 1582-1584, biserica cu hramul Învierea Domnului este considerată „testamentul" stilului moldovenesc[685] inaugurat la Pătrăuţi. Intrarea în pridvorul bisericii se face atât dinspre sud, cât și dinspre nord prin două foișoare cu coloane specifice stilului muntenesc de arhitectură. În afară de acestea, biserica este împărţită în pridvor, pronaos, gropniţă, naos și altar. Sistemul de boltire al pridvorului propune o cupolă susţinută pe patru pandantivi mari, cupolă ce la rândul ei este fragmentată arhitectonic prin intermediul unei stele în opt colţuri. Pronaosul este împărţit în două travei despărţite de un arc median, travei ce sunt luminate fiecare de către două ferestre și sunt acoperite de câte o cupolă susţinută pe trompe. Gropniţa bisericii este dublată de o tainiţă a cărei scară începe aici, este luminată dinspre sud și nord, și este acoperită cu o boltă semicilindrică a cărei ax este orientat nord-sud. Naos-altarul are un plan triconc, cu abside spre nord, sud și est. Absidele aflate în naos sunt străpunse de câte trei ferestre[686], iar absida altarului este străpunsă de o singură fereastră aflată în axul hemiciclului. Turla ce se înalţă deasupra naosului își trimite greutatea spre ziduri cu ajutorul cunoscutului sistem de arce moldovenești încrucișate. Biserica are șapte contraforţi, cinci dispuși asemănător bisericii de la Moldoviţa (spre estul și vestul absidelor laterale și sub fereastra altarului) și doi dispuși pe colţurile de nord-vest și sud-vest ale pridvorului.

Trecerea în revistă a principalelor monumente din perioada studiată evidenţiază asemănările și deosebirile dintre soluţiile arhitectonice ale diferitor etape de dezvoltare a stilului moldovenesc. După cum s-a putut observa, construcţia de biserici în Moldova nu se baza pe repetarea acelorași soluţii arhitectonice, ci fiecare monument e particularizat prin elemente proprii. Chiar și atunci când încadrăm mai multe biserici într-o grupă, deosebirile dintre bisericile aceluiaș grup sunt ușor de sesizat. Monumente care la prima vedere sunt identice, așa cum sunt cele de la Arbore și Reuseni, dezvăluie la nivelul bolţilor soluţii diferite. Ordonarea spaţiului arhitectonic după principiile *Spaţiului Pregătirii* și *Spaţiului Împlinirii* pot fi recunoscute însă la toate monumentele moldovenești, această ordonare nefiind de altfel o inovaţie moldovenescă, ci o integrare a arhitecturii eclesiale din Moldova în largul context al arhitecturii creștine.

II.5. BISERICA „SFÂNTA CRUCE" DIN PĂTRĂUȚI – NOTE ICONOLOGICE

Intitulată „Spaţiul sacru creștin și valenţele sale simbolice", partea a doua a prezentei lucrări analizează substratul simbolic al edificiului sacru creștin, în general, și a bisericii moldovenești, în particular. Concluziile cercetării împart edificiul arhitectonic în două părţi cu semnificaţii complementare: (1) un spaţiu al pregătirii, numit și „spaţiu cale", compus din pridvor, pronaos și gropniţă[687]; și (2) un spaţiu al împlinirii, numit și „spaţiu popas", compus din naos și altar.

Așa cum s-a demonstrat fragmentar până în acest punct al cercetării, programul iconografic susţine și accentuează împărţirea simbolică și liturgică a edificiului arhitectonic. Următoarele trei capitole vor

---

685 Paul Henry, *Monumente din Moldova...*, p. 232.

686 Acest mod de a rezolva iluminarea naosului cu ajutorul a câte trei ferestre în fiecare absidă va deveni una din caracteristicile arhitecturii din Moldova în secolul al XVII-lea. Vezi Sorin Ulea, *Prima biserică a Mănăstirii Putna – contribuţie la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești*, în *SCIA-AP*, T.16, Nr. 1, p. 35-63, București, 1969, p. 36.

687 Pronaosul se întâlnește la majoritatea monumentelor, gropniţa și pridvorul având apariţii episodice.

analiza în mod special interacţiunea dintre arhitectura și iconografia bisericilor de la Pătrăuţi, Moldoviţa și Suceviţa, cu implicaţiile iconologice specifice fiecăruia dintre cele trei monumente.

*

Biserica de la Pătrăuţi (Fig. 224)[688] a fost construită de Ștefan cel Mare (1457-1504) în anul 1487. Edificiul a rămas astăzi cea mai veche biserică dintre cele păstrate de la acest voievod, datorită faptului că alte biserici construite în primii treizeci de ani de domnie nu se mai păstrează sau au fost modificate în secolele ulterioare. Un exemplu despre aceste modificări este biserica *Adormirii Maicii Domnului* de la Mănăstirea Putna unde își pregătise din timp loc pentru înmormântare. Construită în anii 1466-1469, biserica Putnei va fi radical refăcută în secolul al XVII-lea[689]. Rămânând cea mai veche biserică de la Ștefan cel Mare, Pătrăuţii sunt cea mai veche prezenţă a stilului moldovenesc în arhitectură și, până la noi descoperiri[690], păstrează cel mai vechi program iconografic ce se întinde în toate încăperile unei biserici din Moldova[691]. Biserica este dedicată *Sfintei Cruci* și a fost pictată în anii imediat următori construirii de către o echipă de zugravi greci. Observaţii asupra paternităţii grecești a picturilor de la Pătrăuţi sunt făcute de André Grabar, care a atribuit picturile lui Gheorghe din Tricala[692], zugravul grec înmormântat la Hârlău în 1530[693]. Restaurările recente au confirmat legăturile ce există între iconografia Pătrăuţilor și pictura grecească din secolul al XV-lea. Într-un studiu recent, Tereza Sinigalia scria: „Inscripţiile grecești de la Pătrăuţi și stilul picturilor trimit aproape indubitabil la un șantier itinerant din lumea grecească”[694]. La această opinie subscrie și Emil Dragnev: „Cu toate că în această privinţă au fost expuse mai multe opinii, credem că prezenţa inscripţiilor grecești poate fi explicată printr-un singur lucru: realizatorii picturilor au fost greci”[695].

Pictura din această biserică este considerată programatică[696] datorită faptului că prin intermediul ei, Ștefan cel Mare se asociază cu imaginea împăratului roman Constantin cel Mare (306-337). Această asociere nu este o noutate în istoria creștinismului. Încă din secolul al IV-lea, Eusebiu din Cezareea, eminenţa cenușie de la curtea lui Constantin, idealiza imaginea primului împărat creștin și teoretiza importanţa urmării acelorași căi pentru fiecare principe creștin ce îi va urma[697]. Elka Bakalova observă faptul că Împăratul Constantin cel Mare a devenit un prototip imperial și un simbol al legitimităţii imperiale, nu doar în Bizanţ, ci și pentru toţi conducătorii politici ortodocși[698]. Asocierea dintre conducătorii politici și împăratul Constantin a fost exprimată, de obicei, în iconografie, prin pictarea reprezentării Sfinţilor Constantin și Elena înălţând Crucea, în proximitatea tablourilor votive. În Serbia, poate fi urmărită această interacţiune la bisericile de la Mileševo, Staro Nagoričino, Gračanica și Psača, în Bulgaria la Bojana și Bačkovo[699], iar în Moldova poate fi urmărită de la Pătrăuţi la Suceviţa.

688 În anul 2010, cu bunăvoinţa doamnei Olaru Maria, am efectuat o cercetare între fotografiile și clișeele rămase de la profesorul universitar Leca Morariu. Pasionat de fotografie, Leca Morariu a fotografiat metodic cele mai importante biserici vechi din Bucovina. Am scanat clișeele și am utilizat unele dintre imaginile descoperite în cercetările mele.

689 Actuala biserică de la Putna este construită în timpul domnitorilor Gheorghe Ștefan și Istrate Dabija, fiind finalizată în 1662. Vezi *Repertoriul...*, p. 49; Sorin Ulea, *Prima biserică...*, în *SCIA-AP*, T. 16, Nr. 1, București, 1969, p. 35-63.

690 Care ar putea fi făcute cu ocazia unei restaurări a picturii din Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuţi.

691 Tereza Sinigalia, *Eglises de Moldavie – Church of Moldavia*, în *România, Patrimoine Mondial – World Heritage*, p. 44.

692 A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art,* p. 170.

693 N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, vol. I, p. 6.

694 Tereza Sinigalia, *Relaţia dintre...*, p. 61.

695 Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuţilor, O versiune de interpretare*, nota 72, p. 164.

696 Răzvan Theodorescu, *Această poartă a creştinătăţii*, p. 1-16.

697 Emilian Popescu, *Studiu introductiv* la *Viaţa lui Constantin cel Mare*, p. 12.

698 Elka Bakalova, *The image of the ideal ruler in medieval bulgarian literature and art*, p. 41. Pentru mai multă bibliografie pe această temă, a se vedea nota 23, p. 70, din lucrarea citată.

699 Petre Guran, *Nouveau Constantine, Nouveau Silvestre*, p. 137.

Pentru Ștefan, imboldul de a fi un *Nou Constantin* trebuie să fi fost ceva mai mult decât pentru alţi principi deoarece el este contemporan tragediei căderii Constantinopolui. În 1453, când Mahomed al II-lea intra în biserica imperială a Bizanţului și o proclama moschee[700], Ștefan era adolescent și se pregătea pentru a urca pe tronul Moldovei[701]. Este imposibil ca momentul dramatic al islamizării cetăţii Sfântului Constantin, eveniment ce a declanșat un val de surprindere și groază în Europa creștină[702], să nu fi afectat educaţia tânărului principe. Ajuns în 1457 pe tronul înălţat de strămoșii săi la Suceava, Ștefan e nevoit să fie un urmaș al Sfântului Constantin, deoarece turcii erau la Dunăre și forţau să treacă în nord. Voievodul își pune viaţa pentru apărarea identităţii creștine. În primii treizeci de ani ai domniei își modernizează ţara construind infrastructură militară și civilă[703]. Își adună o armată foarte eficientă cu ajutorul căreia impune respect ungurilor, tătarilor, polonilor și turcilor. Învinge armatele lui Mahomed al II-lea și îl determină pe acesta să se deplaseze personal în 1476 la Suceava în încercarea fără de succes de a-l îndepărta pe Ștefan din tronul Moldovei.

Atunci când turcii devin însă prea puternici, în timpul lui Baiazid al II-lea, voievodul moldav rămâne fără aliaţii antiotomani și pierde două cetăţi importante[704]. Este vorba despre porturile de la Dunăre și Marea Neagră: Chilia și Cetatea Albă.

În aceste condiţii, Ștefan e nevoit să încheie pace cu turcii și, din 1487, începe să construiască biserici[705], urmând exemplul aceluiași împărat Constantin cel Mare, care dăruise creștinilor biserici pe întreg cuprinsul imperiului[706]. Prin efortul făcut de împărat în secolul al IV-lea, creștinismul a ajuns până la Ștefan. În urma păstrării și descoperirii[707] frescelor de la Pătrăuţi putem vorbi despre un program de promovare a creștinismului după exemplul împăratului Constantin. Reprezentarea iconică a primului împărat creștin este pictată în biserică de cinci ori (deasupra ușii de intrare, în *Cavalcadă*, în *Tabloul Votiv*, împreună cu mama sa și Crucea în partea de nord a ușii naosului, în intradosul arcului descendent median dintre turlă și altar), iar a mamei sale Elena, de șapte ori (deasupra ușii de intrare în pronaos, în cele patru scene ale aflării Crucii din pronaos, împreună cu fiul ei și Crucea în partea de nord a ușii naosului, în intradosul descendent median amintit mai sus). Și aceasta nu este tot. O parte din reprezentări sunt inedite. Împăratul este pictat în scena *Cavalcadei Sfintei Cruci* conducând împreună cu Arhanghelul Mihail o neobișnuită armată de sfinţi militari ce sunt chemaţi în ajutorul Moldovei. De asemenea, personajul preferat în interiorul tabloului votiv ca împreună-rugător către Hristos nu este altul decât același împărat, pictat mai apoi împreună cu mama sa Elena și în fruntea unei serii de reprezentări ale mucenicilor, deasupra sfântului altar. Unicitatea reprezentărilor ne poate vorbi despre crearea programului iconografic de la Pătrăuţi la curtea lui Ștefan cel Mare. Analizând iconografia de la Pătrăuţi, André Grabar atrage atenţia despre valorile simbolice și alegorice ale acesteia: „procesiunea sfinţilor militari sub semnul

700 A.A. Vasiliev, *Istoria Imperiului Bizantin*, p. 615.

701 Ștefan S. Gorovei, Maria Magdalena Székely, *Princeps omni laude maior, O istorie a lui Ștefan cel Mare,* p. 11-12.

702 Răzvan Theodorescu, *Arezzo și Pătrăuții*, în *Istoria văzută de aproape*, p. 80-81; Eugen Denize, *Impactul căderii Constantinopolului asupra spațiului românesc*, p. 125.

703 Dumitru Năstase, *Despre spațiul funerar...*, p. 207; Ioan Solcanu, *Arhitectura: tradiție și inovație*, p. 18-19.

704 Ștefan S. Gorovei, *Pacea moldo-otomană din 1486. Observații pe marginea unor texte*, p. 507.

705 Până astăzi se păstrează pe teritoriul României 21 de biserici cu pisanie completă, 9 biserici atribuite arheologic și 3 biserici boierești din timpul lui Ștefan cel Mare. Conform Gabriel Herea, *De ce este sfânt Ștefan cel Mare?*, Pătrăuţi, 2006, p. 20-22.

706 Vezi *The Dictionary of Art*, vol. 9, p. 522.

707 Despre reprezentarea lui Constantin și a mamei sale Elena deasupra ușii de intrare nu s-a știut până în anul 1989, când Tatiana Pogonat și Oliviu Boldura au decapat mortarele de pe faţada de vest și au descoperit fragmentele Judecăţii de Apoi și ale icoanei de hram: Sfânta Cruce, înălţată de Constantin și Elena (Vezi notele referitoare la descoperirea picturii exterioare de la Pătrăuţi scrise de Oliviu Boldura în *Intervenții de conservare – restaurare a picturii murale exterioare de la Biserica Mănăstirii Sucevița*, p. 159-164). Despre reprezentarea descoperirii Sfintei Cruci de către Împărăteasa Elena în ciclul existent pe peretele de est al pronaosului nu s-a știut până în 2004, când Ion Chiriac a curăţat pereţii pronaosului. Despre reprezentarea sfinţilor împăraţi Constantin și Elena, împreună cu sfinţii mucenici, în intradosul arcului descendent median nu s-a știut de asemenea nimic până în anul 2007 când Ioan Chiriac a curăţat această zonă dintre turlă și altar.

victoriei creștine capătă un sens alegoric. Așa cum în vechime împăratul Constantin a învins pe păgâni, tot așa Ștefan al Moldovei, un nou Constantin, va învinge pe dușmanul necredincios"[708].

Referindu-ne la pictura exterioară de la Pătrăuţi, trebuie să spunem că atunci când a fost descoperită scena *Judecății de Apoi* de pe exteriorul peretelui de vest (Fig. 225), ea a fost datată la mijlocul secolului al XVI-lea, pe baza teoriei care atribuia exclusiv lui Petru Rareș inovaţia pictării la exterior[709]. Încă din 1969 însă, Vasile Drăguţ ajunsese la concluzia „că primele încercări de pictură exterioară fuseseră făcute în Moldova încă din secolul al XV-lea, cele mai vechi fragmente fiind acelea de pe faţadele bisericilor de la Voroneţ și Neamţ"[710]. În 1981, profesorul Ion Solcanu reafirma: „pictura exterioară din Moldova își are începuturile în vremea domniei lui Ștefan cel Mare"[711]. Argumentele în favoarea veridicităţii observaţiilor lui Drăguţ s-au înmulţit pe măsură ce monumentele au fost supuse procedurilor de restaurare și s-au descoperit în exteriorul bisericii lui Ștefan cel Mare de la Voroneţ fragmente de frescă anterioare intervenţiei lui Grigore Roșca[712], iar la Pătrăuţi s-a putut observa unitatea stilistică, tehnică și lingvistică dintre interiorul și exteriorul bisericii. Imediat după începerea lucrărilor de restaurare, istoricul basarabean Emil Dragnev scria: „Înainte de a ne grăbi s-o atribuim (Scena *Judecăţii de Apoi* n. G.H.) vremii lui Petru Rareș, trebuie să luăm în seamă că ea este însoţită de inscripţii grecești, la fel ca picturile din interiorul bisericii, iar însăși tema nu denotă încă gradul de elaborare caracteristic Judecăţilor rareșiene"[713].

Spațiul Pregătirii

Interacţiunea dintre arhitectura și pictura bisericii de la Pătrăuţi poate fi analizată încă de la exteriorul bisericii. Scena *Judecății de Apoi*, pictată în zona de intrare a bisericii, este structurată în funcţie de dimensiunile mici ale monumentului și de plasarea ușii de intrare spre pronaos în centrul peretelui acoperit de pictură. Compoziţia iconografică este rânduită în armonie cu arcul frânt al portalului gotic de la intrarea în pronaos. *Tronul Hetimasiei* este pictat deasupra acestui portal. Adam și Eva, așezaţi în genunchi în dreapta și stânga *Tronului*, creează două linii asemenea arcuirilor laterale ale mulurilor portalului gotic. Râul de foc ce pornește de sub picioarele lui Iisus Hristos (imaginea lui Hristos nu se păstrează[714]) trece paralel cu spatele Evei, preluând paralelismul cu arcuirea dinspre sud a portalului. Iar pentru ca efectul interacţiunii între arhitectură și pictură să fie deplin, pictorul oferă o generoasă suprafaţă *Luptei îngerilor cu demonii pentru sufletele oamenilor*, scenă pe care o tratează ţinând cont de liniile compoziţionale deja amintite. Cei doi îngeri pictaţi monumental sunt așezaţi într-o evidentă continuitate geometrică cu linia pornită prin pictarea Evei. Această linie este prelungită prin aripa, braţul și suliţa îngerului. Demonii încearcă să încline balanţa către iad, dar fără succes. Balanţa va fi pictată mai înclinată către rai, devenind astfel un simbol al nădejdii nutrite de cei se apropie de biserică.

---

708 A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, p. 169-175.

709 Vasile Grecu încercase să descopere o evoluţie a picturii exterioare, pe care o consideră iniţiată în Serbia secolului al XIV-lea și adusă în Moldova de Elena Brancovici, soţia lui Petru Rareș. Vezi *Influențe sârbești în vechea iconografie bisericească a Moldovei*, p. 242. Despre o influenţă sârbească în iconografia moldovenească vorbește și André Grabar. Acesta însă consideră că modelul cultural a ajuns în Moldova datorită prestigiului de care se bucura Patriarhatul de Peć, la a cărui catedrală patriarhală se experimentase pictura exterioară încă din secolul al XIV-lea. Vezi *L´origine des façades peintes des Églises Moldaves*, p. 376-382.

710 Vasile Drăguţ, *Dragoș Coman maestrul frescelor de la Arbore*, p. 13.

711 Ion I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. II Pictura exterioară. Începuturile picturii exterioare din Moldova*, p. 167.

712 Oliviu Boldura, *Cercetări stratigrafice și tehnologice privind pictura de la Biserica Mănăstirii Voroneț*, în *RMI*, Nr. LXXVI, INMI, București, 2007, p. 21-31; Idem, *Intervenția de conservare-restaurare, o etapă pentru conservarea în timp a picturilor murale de la Biserica Mănăstirii Voroneț*, p. 208.

713 Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuților, O versiune de interpretare*, p. 80.

714 Biserica a stat peste 150 de ani fără acoperiș și infiltraţiile au afectat partea superioară a picturii exterioare. În ciuda acestui fapt, pictura păstrată este într-o stare foarte bună. Vezi Erast Hostiuc, *Istoricul fostei Mănăstiri de maici din Pătrăuți pe Suceava*, p. 18.

Restaurările din anii 2003-2004 au dus la reconsiderarea analizelor ce privesc iconografia pronaosului de la Pătrăuţi. Descoperirea de sub fum și praf a unor scene noi au lămurit faptul că celebra *Cavalcadă a Sfintei Cruci*[715] (Fig. 37), nu este o reprezentare răzleaţă a unor idei, ci se încadrează într-un context mai amplu realizat în biserica Sfintei Cruci de la Pătrăuţi prin interacţionarea a două cicluri iconografice ce în alte condiţii pot exista individual. Este vorba despre *Ciclul îngerului*[716] și *Ciclul Sfintei Cruci*, unite tematic prin scena *Cavalcadei* unde Arhanghelul Mihail și Constantin cel Mare conduc detașamentul mucenicilor ce au fost uciși pentru Cruce.

Ciclul îngerului este compus din scenele *Jertfa lui Avraam* și *Ospitalitatea lui Avraam* aflate în registrul al doilea de pe peretele de sud, *Pocăința regelui David* și *Biruința celor trei tineri în cuptorul cu foc* păstrate fragmentar la același nivel pe peretele de nord, *Daniel în groapa cu lei* din decroșul glafului ferestrei de nord, la care se adaugă *Cavalcada Sfintei Cruci* ce ocupă întreg peretele de vest. Ciclul Crucii[717] este reprezentat în primul rând de patru scene aflate pe peretele de est, scene ce surprind descoperirea Sfintei Cruci de către Împărăteasa Elena[718]. Cele patru scene din registrele doi și trei ale peretelui de est sunt: *Interogarea iudeilor de către împărăteasa Elena*, *Căutarea Sfintei Cruci*, *Aflarea Sfintei Cruci* și *Adeverirea Sfintei Cruci*[719]. La acestea se adaugă scena *Cavalcadei*, compoziţie care unește în ea elemente ce o plasează în două cicluri iconografice. Cu cele două cicluri prezentate până în prezent interferează scene ce accentuează aspecte existente deja.

Glaful ferestrei de nord al pronaosului adăpostește interacţiunea dintre reprezentarea *Prorocului Daniel* și a *Sfintei Mucenițe Marina*. Asocierea se produce în același context al spectrului biruinţei asupra diavolului. Marina este înfăţișată lovind cu ciocanul capul diavolului, iar profetul este înfăţișat în groapa cu lei îmblânziţi. Victoria asupra diavolului nu se face doar prin uciderea lui ci și prin îmblânzirea lui. În fapt, biruinţa asupra diavolului este tot o îmblânzire, ţinând cont de calitatea ontologic angelică a îngerilor răi. Leul, pictat la picioarele prorocului Daniel, este perceput în tradiţia iudeo-creștină ca simbol al diavolului[720].

În timpanul arcului dinspre sud s-au păstrat fragmente importante din două scene dedicate Sfântului Ioan Botezătorul: *Banchetul lui Irod* și *Tăierea Capului Sfântului Ioan*. Dacă ţinem cont de calitatea angelică cu care este investit Ioan de către Hristos[721], calitate surprinsă în unele icoane și folosită ca prim argument al angelicităţii monahismului, ciclul jertfirii lui Ioan interacţionează cu Ciclul îngerilor. Dacă însă ne raportăm la Oastea Cerească a mucenicilor, Ioan este prototip al muceniciei fiecăruia dintre ei.

---

715 Istoriografia de artă folosește pentru această compoziţie mai multe nume: *Cavalcada Sfântului Constantin*, *Cavalcada Sfinților mucenici*, *Cavalcada Sfintei Cruci* etc. În lucrarea de faţă vom folosi denumirea de *Cavalcada Sfintei Cruci*, deoarece considerăm că întreaga compoziţie este gândită în jurul ideii de Cruce și Jerfă pentru păstrarea Crucii, Crucea semnificând paradigma cultural-religioasă creștină. Astfel, denumirea de *Cavalcadă a Sfintei Cruci* este o soluţie ce cuprinde mai mult din semantica scenei. Vezi și Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Moldova*, p. 13.

716 În urma cercetărilor efectuate în anul 2004, cercetări în care s-a implicat și autorul prezentei lucrări, istoricul Emil Dragnev va publica în anul 2005, studiul *Primul ciclu cunoscut al Arhanghelului Mihail din pictura murală a Moldovei medievale*, în *Analele Putnei*, II, 2006, nr. 1-2, p. 111-127.

717 Un ciclu al descoperirii Crucii se poate vedea și în pronaosul bisericii de la Arbore. Acolo însă se poate vorbi și despre un ciclu Constantin cel Mare, dat fiind faptul că în același registru cu *Descoperirea și Înălțarea Crucii* și cu *Viziunea Sfântului Împărat Constantin* este pictat și *Sinodul I Ecumenic*, convocat de Constantin cel Mare (vezi Tereza Sinigalia, *Din nou despre picturile din pronaosul bisericii din satul Arbore*, în *RMI*, Nr. LXXIV, 1/2005, INMI, București, p. 44-55, p. 48).

718 Trebuie menţionat faptul că ocniţa dedicată în epocă pictării icoanei de hram, ocniţă aflată la Pătrăuţi în mijlocul celor patru scene din ciclul descoperirii crucii, este albă. Fresca originală se păstrează fără urme de culoare, iar icoana *Înălțării Sfintei Cruci*, care este hramul bisericii, lipsește. Urmele de eroziune mecanică vizibile în fresca rămasă nepictată ne duce cu gândul că în ocniţă a fost montată o icoană de lemn care s-a distrus în contextul unui nefericit eveniment a cărui istorie nu a ajuns până la noi.

719 Emil Dragnev, *Programul iconografic al pronaosului bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți*, în *Revista de Istorie a Moldovei*, nr. 3, 2005, p. 19.

720 I Petru 5, 8: „... diavolul umblă, răcnind ca un leu...".

721 Matei 11, 10-11: „Că el este acela despre care s-a scris: Iată Eu trimit, înaintea feţei Tale, pe îngerul Meu, care va pregăti calea Ta. Adevărat zic vouă: Nu s-a ridicat între cei născuţi din femeie unul mai mare decât Ioan Botezătorul".

În timpanul arcului dinspre vest se păstrează *Nunta din Canna Galileii*. Chiar dacă la prima vedere nu pare a exista o legătură directă cu restul ansamblului iconografic din pronaos, scena propune profunde semnificaţii euharistice. Tematica euharistică se completează în pronaos cu scenele *Jertfei lui Avraam* și *Ospitalității lui Avraam*, demonstrând încă o dată că iconografia pronaosului de la Pătrăuţi nu delimitează ciclurile iconografice, ci le gândește în marele ansamblu al învăţăturii creștine.

Pronaosul de la Pătrăuţi - Capelă anexă

Pronaosul Pătrăuţiului se individualizează iconografic faţă de celelalte biserici ce îi vor urma. Pictarea în cupola acestui spaţiu a imaginii lui Iisus Hristos Pantocrator[722] acordă programului iconografic din această încăpere o independenţă sporită faţă de iconografia naosului. Biserica este un microcosmos, imagine a macrocosmosului ordonat în jurul lui Dumnezeu. De obicei, în cupola pronaosului este înfăţișată Maica Domnului a Întrupării, acest lucru investind pronaosul cu semnificaţii legate de perioada Vechiului Testament și așezându-l în iconomia simbolică a bisericii-microcosmos în dependenţă de reprezentarea lui Iisus Hristos Pantocrator din cupola naosului. În condiţia în care deasupra pronaosului apare reprezentarea Pantocratorului, acest lucru va genera un microcosmos independent de cel simbolizat de naos-altar. Astfel, poate fi specificată o diferenţă simbolică între cele două spaţii liturgice, diferenţă generată probabil de slujbele ce erau oficiate aici.

În aceste condiţii, putem vorbi la Pătrăuţi de o accentuare a dihotomiei dintre *Spațiul Pregătirii* și *Spațiul Împlinirii*. Rolul introductiv al spaţiul de dinaintea portalului de trecere în naos-altar (în cazul acesta, spaţiul respectiv rezumându-se la pronaos și pictura exterioară) fiind susţinut de pictarea lui Iisus Hristos Pantocrator în cupola pronaosului și a imaginii Sfinţilor Ierarhi Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare ca păzitori ai pragului de trecere în naos-altar (Fig. 226). Prezenţa Pantocratorului este considerată de Emil Dragnev drept „cea mai substanţială deviere ... de la sistemul de decoraţie consacrat pentru acest compartiment al bisericii ... Practic, axiomatică pentru arta paleologă și postbizantină este reprezentarea în acest loc a Maicii Domnului".[723] Asociind prezenţa Pantocratorului cu ierarhii ce păzesc în mod cu totul neobișnuit pragul de trecere spre naos-altar și cu reprezentarea Maicii Domnului Vlaherniotissa, Dragnev concluzionează că avem în pronaosul de la Pătrăuţi un *grupaj iconografic* ce aduce împreună reprezentări specifice altarului (*Maica Domnului* și *Ierarhii*), naosului (*Pantocratorul* și *Prorocii*) și pronaosului (încăperea pe care o analizăm). Văzută astfel, fresca din pronaosul Pătrăuţiului „ar putea constitui programul iconografic al unei capele cu spaţiul interior nedivizat"[724], a unei capele anexă.

Analizând programele iconografice din bisericile bizantine de la Mistra, Suzy Dufrenne ajunsese la concluzia că prezenţa capelelor anexă în jurul bisericilor este o linie caracteristică a arhitecturii bizantine[725]. Iconografia acestor capele diferă de la un monument la altul. Există însă un grup de capele anexă a căror program iconografic e asemănător celui din pronaosul de la Pătrăuţi. Autoarea studiului citat spune despre capela de nord-est a bisericii Sfânta Sofia din Mistra că „programul său apare ca o reducere a unui program iconografic al unei biserici de cult normale", cu Iisus Hristos în cupolă și o iconografie ce corespunde altarului, în partea de est[726]. Un alt cercetător ce a dedicat un studiu întreg capelelor anexe din bisericile bizantine este Gordana Babić. Aceasta clasifică capelele anexă în funcţie de utilitatea lor liturgică, în comparaţie cu Catholiconul, biserica mare, unde se săvârșește regulat Sfânta Liturghie. Astfel, sunt identificate capelele comemorative, considerate succesoare ale Martyrion-ului, unde pot fi

722 Imaginea lui Iisus Hristos Pantocrator a fost prezentă și în cupola pronaosului bisericii lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș (Vezi Louis Reissenberg, *L'eglise du Monastère Épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Vienne, 1867, p. 11).

723 Emil Dragnev, *Programul...*, p. 20.

724 *Ibidem.*

725 Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographique ...*, p. 44.

726 *Ibidem*, p. 46-47.

înmormântaţi membri ai comunităţii sau ctitori, și unde se săvârșește Sfânta Liturghie ocazional. Pe lângă aceste capele comemorative există și alte capele, care pot servi unor raţiuni votive, sau pot fi utilizate pentru a pregăti cele sfinte în vederea săvârșirii Liturghiei. O asemenea capelă este Proscomidiarul[727].

Reprezentarea Pantocratorului în cupola pronaosului nu mai este păstrată astăzi în alte biserici din Moldova[728], fiind înlocuită de obicei cu imaginea Fecioarei Maria cu Pruncul. Această înlocuire se face pe fondul accentuării semnificaţiilor veterotestamentare ce se atribuie pronaosului și spaţiului pregătirii, dar nu devine o regulă exclusivă și obligatorie. Astfel, în pronaosul bisericii Sf. Gheorghe din Suceava, cupola traveii de est înfăţișează reprezentarea Fecioarei, dar cupola traveii de vest propune o reprezentare a Botezului Domnului, fapt ce pare a aminti de utilitatea baptismală a pronaosului.

Tot în contextul capelelor anexă ar putea fi interpretate și spaţiile funerare din pronaosurile de la Dolheștii Mari și Arbore, unde programele iconografice utilizează elemente plastice folosite în mod obișnuit în spaţii diferite ale bisericii. De această dată am avea de-a face cu spaţii create pentru a susţine slujbele dedicate pomenirii celor adormiţi. La Dolhești, în nișa funerară ce adăpostește mormântul hatmanului Șendrea se păstrează până astăzi un program iconografic[729] ce deţine elemente plastice uzuale altarului (*Sfinţi ierarhi* pictaţi cu veșminte liturgice și în poziţie de rugăciune, *Pruncul în patenă*) și naosului (*Tronul Hetimasiei*, *Cel Vechi de Zile* și *Iisus Hristos*, Sfinţi evangheliști), la care se adaugă elemente ce ar putea aparţine pronaosului (*Tabloul funerar*, mucenici și profeţi). Aceleași elemente pot fi urmărite și în arcosolium-ul din pronaosul de la Arbore. Tronul Hetimasiei este pictat în cheia de boltă, iar în jurul lui sunt Evangheliști, Ierarhi în veșminte liturgice și diaconi slujind. Acest tip de program iconografic a atras mereu atenţia istoricilor de artă. S-a scris despre nișa funerară de la Dolheștii Mari că este „o versiune rezumată, condensată, a ceea ce trebuia să fie un ansamblu iconografic complet”[730]. Mai mult decât atât, analizând același ansamblu iconografic, I.D. Ștefănescu îl vede ca pe o materializare plastică a Slujbei Proscomidiei[731], identificând în pictura nișei funerare toate persoanele prezente simbolic, în diferite forme geometrice din prescură, pe Sfântul Disc[732].

Unii cercetători ai arhitecturii și iconografiei moldovenești[733] consideră însăși camera mormintelor (gropniţa) ca fiind o capelă anexă bisericii, capelă inserată în parcursul longitudinal al edificiului datorită specificului arhitectonic moldovenesc ce nu a dezvoltat capele anexă în lateralele de nord sau de sud, așa cum se întâmpla în spaţiul bizantin.

Binecuvântată este oastea Marelui Împărat Ceresc

Monumentala *Cavalcadă a Sfintei Cruci*, pictată pe peretele de vest al pronaosului, este o icoană teologică ce propune o soluţie compoziţională excepţională (Fig. 37). Asocierea a diferite personaje din diferite perioade de timp duce la non-istoricitatea scenei. Ceea ce unește elementele acestei compoziţii este ideea biruinţei în numele crucii. Crucea, simbol eshatologic al Fiului Omului[734], apare în interiorul elementului plastic ce semnifică cerul, iar alături de ea a fost inserată inscripţia văzută de împăratul

727 Gordana Babić, *Les chapelles annexes*, recenzie în *Revue des étude byzantin*, nr. 29, 1971, p. 340.

728 Constanţa Costea consideră că o reprezentare a lui Iisus Hristos a existat în cupola pronaosului de la Dobrovăţ. Din păcate, cupola nu se păstrează. Vezi *Nartexul Dobrovăţului – Dosar arheologic*, p. 10.

729 Tereza Sinigalia, *Programul iconografic al spaţiului funerar din Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore*, p. 30.

730 Sorin Ulea, *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 348.

731 A se vedea Fig. 55 (Proscomidia).

732 I.D. Ștefănescu, *L'Illustration...*, p. 45-46.

733 Ecaterina Cincheza Buculei, *Programul iconografic al gropniţelor moldovenești (secolul al XVI-lea),* p. 86; Vlad Bedros, *Rolul ideologiei politice în apariţia și fixarea tipului de necropolă voievodală în Moldova secolelor al XV-lea și al XVI-lea*, în *RMI*, An LXXII, Nr.1, 2001-2003, p. 35-40.

734 Matei 24, 30: „Atunci se va arăta pe cer semnul Fiului Omului...”

Constantin pe cer în momentul viziunii de la Pons Milvius[735]: *„În acest semn vei învinge”*[736]. Comparând *Cavalcada* de la Pătrăuţi cu ansamblul iconografic al Vieţii Împăratului Constantin executat în 1466 la Arezzo de Piero della Francesca, istoricul Răzvan Theodorescu consideră cele două expresii plastice a fi generate de același context antiotoman[737]. Viziunea de la Pons Milvius nu este dedicată doar Împăratului Constantin ci este revelaţia unui arhetip ceresc ce va aduce biruinţă mucenicilor și mai apoi ctitorului bisericii de la Pătrăuţi. Biruinţa mucenicilor, mult cântată în cântecele liturgice și exemplificată iconografic în compoziţiile cu mucenici ucigând balauri sau împăraţi persecutori, nu aparţine timpului-durată existent pe pământ, ci aparţine timpului primordial, eshatonului angelic. Anca Vasiliu atrage atenţia asupra faptului că această iconografie nu are nimic „istoric” și că nu se poate vorbi aici despre ideologie. Cavalcada nu a fost pictată pentru a mobiliza armata în vederea participării la un război material, ci actele de eroism surprinse în compoziţie sunt „gesturi originare, fondatoare și eshatologice, victoria obţinută fiind de ordin spiritual”[738]. André Grabar consemnează unicitatea scenei și o consideră o expresie plastică a preocupărilor spirituale și militare ce dominau la sfârșitul secolului al XV-lea curtea lui Ștefan cel Mare. Istoricul de origine ucraineană vede aici mărturisirea activităţii cruciate ce a dominat preocurările voievodului moldav de a apăra creștinismul după Căderea Constantinopolului[739].

Deși au fost uciși trupește pe pământ, acești sfinţi sunt așteptaţi de Dumnezeu pentru a-i încununa cu biruinţa [IV.5]. Pictorul își gândește compoziţia astfel încât să poată cuprinde 13 personaje în aproape 5 metri liniari. Personajele sunt desenate grupate în interacţiune. Pentru a accentua acestă interacţiune, pictorul îi înfăţișează pe Teodor din Tir și pe Teodor Stratilat îmbrăţișaţi (Fig. 227). Ideea frăţietăţii în biruinţă se extinde simbolic asupra întregii armate condusă de Arhanghelui Mihail și călăuzită de Cruce.

Foarte interesantă este sinonimia semantică pe care o construiește imnografia liturgică între mucenici și îngeri. Un cânt întâlnit de mai multe ori în perioada Triodului[740] este destul de clar în această direcţie: „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor[741]. Că de au și fost pământeni mucenicii, dar s-au sârguit a ajunge la vrednicia îngerească; de trupuri neîngrijindu-se și prin pătimiri, cinstei celor fără de trupuri învrednicindu-se”[742]. Iar cântarea mucenicilor prezentă în tot anul bisericesc îi pune pe aceștia alături de îngeri: „Ce vă vom numi pe voi sfinţilor? Heruvimi? Că întru voi S-a odihnit Hristos. Serafimi? Că neîncetat L-aţi slăvit pe El. Îngeri? Că de trup v-aţi lepădat. Puteri? Că lucraţi cu minunile. Multe sunt numirile voastre, dar mai multe-s darurile”[743]. După cum se poate observa, mucenicilor li se acordă o cinste similară locuitorilor lumii inteligibile, fiind puși alături de ierarhiile cerești, pentru tăria pe care au avut-o de a depăși lumea materială încă de atunci când erau pe pământ. Prin rezistenţa vizionară în credinţă, ei au pregustat viaţa îngerilor, adică eshatonul, încă din timpul acestei vieţi. Esenţa teologică a creștinismului – comuniunea în iubire[744] – își pune amprenta decisiv asupra definirii „mucenicului”. Mucenicul nu este un accident singular și individualist, ci este integrat într-o armată biruitoare. Iconografic,

---

735 Eusebiu de Cezareea, *Viața lui Constantin*, p.29 și 76: „Și cum ședea împăratul înălţând astfel rugăciune stăruitoare, i s-a arătat un semn cu totul fără de seamăn de la Dumnezeu. Era cam pe la ceasurile amiezei, când ziua începuse să scadă și Constantin a văzut cu ochii săi pe cer, deasupra soarelui, semnul de biruinţă al crucii, făcut din lumină și deasupra o inscripţie: «întru aceasta vei învinge», după care la vederea unei asemenea priveliști și el și întreaga armată (care îl însoţea în expediţie) și asistase la minune au fost cuprinși de frică”.

736 Inscripţia de la Pătrăuţi este în limba greacă. Pentru traducerea inscripţiilor din pronaosul de la Pătrăuţi, a se vedea Emil Dragnev, *Programul...*, p. 15-26.

737 Răzvan Theodorescu, *Bucovina...*, p. 16; Idem, *Această poartă a creștinătății*, p. 6.

738 Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie...*, p. 41.

739 André Grabar, *Les croisades...*, p. 169-175.

740 Adică începând cu a treia duminică înainte de Postul Mare și tot Postul Mare.

741 Această primă propoziţie a imnului este folosită în Rusia ca titlu pentru diferite icoane în care apar procesiuni conduse de Arhanghelul Mihail. (conform Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuților...*, p. 76.)

742 *Triod,* ediţia a VIII-a, 1986, p. 104, 192, 415, 629.

743 *Ibidem*, p. 161, 216, 336, 384, 643.

744 Ioan 13, 35: „Întru aceasta vor cunoaște toţi că sunteţi ucenicii Mei, dacă veţi avea dragoste unii faţă de alţii”.

Oastea Mucenicilor apare pictată în Moldova la Pătrăuţi. Identificarea făcută de istoricul Dragnev[745] prin traducerea unui fragment de inscripţie: *„...oștenii marelui împărat ceresc....”* demonstrează existenţa conexiunilor dintre imnografia-liturgică și iconografie în secolul al XV-lea în Moldova.

Maica Domnului, *ușă a raiului*

Interacţiunea dintre pictură și arhitectură se realizează în contextul portalului de trecere în naos (Fig. 226). Simbol al ușii Ierusalimului ceresc, portalul de intrare în spaţiul liturgic e străjuit la Pătrăuţi de *Maica Domnului,* recunoscută simbolic ca ușă a raiului)[746] [IV.2.6], și de *Sfinţii Ioan Gură de Aur* și *Vasile cel Mare*, cei doi autori de anafora liturgică în Biserica Ortodoxă.

Asocierea dintre reprezentarea Fecioarei Maria și ușile de intrare în naos sau pronaos poate fi urmărită și în bisericile de la Arbore, Bălinești, Neamţ, Baia, Sf. Gheorghe-Suceava, Voroneţ, Moldoviţa și Humor[747].

Profesorul Constantine Cavarnos observă faptul că interacţiunea dintre ușa de intrare în naos și iconografia adiacentă este exploatată în biserica Sfânta Sofia din Constantinopol, în biserica Hosios Lukas din Beotia și în biserica Mănăstirii Chora din Constantinopol. În monumentele enumerate, „deasupra ușii care duce din pronaos în naos este înfăţișat Hristos ca „Ușă” sau ca „Învăţător”[748]. Autorul citat recunoaște textele inscripţionate în reprezentările enumerate ca aparţinând evangheliștilor Ioan: „Eu sunt ușa: de va intra cineva prin Mine, se va mântui” (10, 9); „Eu sunt Calea, Adevărul și Viaţa. Nimeni nu vine la Tatăl decât prin Mine” (14, 6); „Eu sunt Lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii” (8, 12); și Matei: „unul este Învăţătorul vostru: Hristos (23, 8)[749]. Reprezentările de la Pătrăuţi și Arbore, în care Fecioara este pictată împreună cu Pruncul Iisus pot fi încadrate în paradigma spaţiului „cale” ce se observă în monumentele bizantine.

Acest mod de a gândi interacţiunea dintre ușa de intrare în naos și reprezentarea lui Iisus Hristos este consemnată inclusiv într-o erminie descoperită de Vasile Grecu, erminie ce recomandă ca atunci când Hristos este reprezentat la ușă să fie folosite textele: „Cela ce nu va intra prin ușă în staulul oilor, ci va sări pe aiurea, acela este fur și tâlhar” și „Eu sunt ușa; prin Mine de va intra cineva se va mântui”[750].

Spaţiul împlinirii

Naos-altarul este prin definiţie imagine a Ierusalimului Ceresc[751], a templului lui Dumnezeu din cer. Construit material pe pământ, el vine în întâmpinarea nevoii umane de a-și actualiza potenţele spirituale[752] necesare întoarcerii în Împărăţia lui Dumnezeu, în Ierusalimul Ceresc [IV.7]. Pictura naos-altarului este dominată de cicluri iconografice care se înscriu în această paradigmă. Turla este consacrată Împărăţiei Cerurilor, gândită ca o comuniune de îngeri și sfinţi în jurul lui Hristos Dumnezeu[753]. La Pătrăuţi, tamburul turlei este pictat cu reprezentări ale Îngerilor Heruvimi, Serafimi și Arhangheli, ale Profeţilor

745 Emil Dragnev, *Programul...*, în *Revista de Istorie a Moldovei*, nr. 3, p. 15-26.

746 *Triod*, ediţia a VIII-a, 1986, p. 221: „Iezechiel te-a văzut mai înainte pe tine, Preacurată, ușă neumblată, care deschizi ușile pocăinţei tuturor celor deznădăjduiţi”.

747 Vezi G. Balș, *Maica Domnului Îndurătoarea*, p. 6-10.

748 Constantine Cavarnos, *Ghid...*, p. 45.

749 *Ibidem*, p. 45.

750 Vasile Grecu, *O redacţiune mai veche anonimă a unei cărţi de pictură bisericească*, în *Cărţi de pictură bisericească*, p. 365.

751 A se vedea capitolul (II.1) „Revelarea spaţiului sacru”.

752 Treapta cea mai înaltă a actualizării spirituale este numită de sfinţii părinţi „curăţie a inimii” și este sinonimă înţelegerii raţiunilor lui Dumnezeu prin implicare și dăruire jertfelnică. Spaţiul sacru al naos-altarului vine în întâmpinarea omului prin exemplul iconografic al Jertfei lui Hristos și prin experienţa practică a Liturghiei, cel mai mare monument cultural-mistic al creștinismului. Se creează astfel premisele înţelegerii și trăirii mesajului divin (Vezi Gabriel Herea, *Potenţialul duhovnicesc al icoanei creștine*, în *TABOR*, IV, Nr. 2, mai 2010, p. 67-80).

753 La Pătrăuţi nu se păstrează imaginea Pantocratorului din turla naosului, dar sunt încă vizibile două vârfuri ale *Cerurilor deschise* în care fusese pictat Iisus Hristos.

și Apostolilor. Reprezentările celor patru evangheliști, găzduite pe pandantivii mici, fac trecerea de la compoziţia *Rugăciunii Sfinţilor în Împărăţia lui Dumnezeu* de pe tambur, la scene istorico-teologice cu implicaţii directe în susţinerea exerciţiului spiritual experimentat de creștinii ce intră naos-altar. Lunetele încadrate între cele patru arce superioare găzduiesc reprezentări ale unor evenimente hristologice: *Nașterea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Întâmpinarea Domnului la Templu* și *Schimbarea la Față*. Pandantivii mari ce leagă arhitectonic baza turlei de arcele mari sunt dedicaţi iconografic unor scene ce marchează întâlnirea dintre umanitate și divinitate prin intermediul Fecioarei Maria: *Buna Vestire*, *Sfânta Ana primește vestea zămislirii Fecioarei* și *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*. Iconologic, pandantivii mari leagă turla bisericii de iconografia altarului, între cele trei spaţii arhitectonice ale naos-altarului existând o ierarhie ce poate fi citită *turlă-altar-naos*, atunci când analizăm mișcarea dinspre Dumnezeu spre om, sau *naos-altar-turlă*, atunci când ne referim la mișcarea dinspre om spre Dumnezeu.

Iconografia altarului de la Pătrăuţi este văduvită de pictura din semicalotă, dar fragmentele păstrate demonstrează existenţa iniţială a compoziţiei *Înălțarea Domnului*, a unui rând de medalioane și a compoziţiei *Maicii Domnului cu Pruncul slăviți de îngeri*. Întregul ansamblu iconografic al semicalotei altarului interacţionează simbolic cu reprezentările mariologice de pe pandantivii mari, demonstrând din nou legătura simbolică dintre turlă și altar, legătură accentuată în cazul bisericii de la Pătrăuţi prin pictarea scenei *Bunei Vestiri* pe cei doi pandantivi mari dinspre est. Practic, simbolurile evenimentului Întrupării lui Dumnezeu relaţionează intericonic cu scena *Bunei Vestiri*. Întruparea, semnificată de reprezentarea Fecioarei cu Pruncul pictată în semicalota altarului, a fost integrată compoziţional în scena *Bunei Vestiri*, între Arhanghelul Gavriil, pictat pe pandantivul de nord-est și Fecioara Maria, pictată pe pandantivul de sud-est. O relaţionare intericonică asemănătoare poate fi văzută și în biserica de la Arbore.

De asemenea, poziţionarea Arhanghelului și a Fecioarei pe pandantivii ce însoţesc arcul median descendent de deasupra altarului, dezvoltă o interacţiune simbolică între scena *Bunei Vestiri* și evenimentul liturgic prin care Hristos Se dăruiește oamenilor. De altfel, Buna Vestire este începutul istoric al Jertfei care se actualizează apoi prin Jertfa Euharistică.

Cel mai important modul iconografic al naos-altarului este *Ciclul Pătimirilor lui Hristos*, care ocupă întregul registru al doilea din naos, venind în continuarea ciclului euharistic al *Cinei celei de taină,* ce e pictat în altar la același nivel. Continuitatea istorică și plastică dintre cele două cicluri iconografice demonstrează gândirea unitară asupra spaţiului naos-altarului, catapeteasma ce separă vizual cele două cicluri neseparându-le și simbolic. Scenele euharistice ale *Cinei celei de Taină* sunt prezentate la Pătrăuţi în forma tradiţională ce propune patru compoziţii: *Spălarea Picioarelor*, *Cina cea de Taină*[754], *Împărtășania cu Sfântul Trup* și *Împărtășania cu Scumpul Sânge.* Istoric vorbind, evenimentele au loc în Joia Pătimirilor și sunt urmate de prinderea și judecarea lui Hristos, lucru de care se va ţine cont în înșiruirea scenelor *Ciclului Pătimirilor* din naos. Iconologic vorbind, cele două scene ale *Împărtășirii* se ridică deasupra evenimentului istoric, Iisus Hristos fiind reprezentat sub un baldachin, secondat de îngeri și împărtășind inclusiv pe Sfântul Pavel. Prezenţa Apostolului Pavel arată clar calitatea supraistorică a semnificaţiilor scenei, semnificaţii ce trimit la dăruirea Împărtășaniei pentru toate neamurile și la universalitatea Bisericii.

Este un specific al bisericilor lui Ștefan cel Mare din prima perioadă ca scena *Răstignirii lui Hristos* să fie plasată central în registrul al doilea de pe peretele de vest al naosului și să interacţioneze liniar cu scenele *Împărtășaniei cu Sfântul Trup și cu Sfântul Sânge* aflate la nord și la sud de fereastra altarului. Această interacţiune plasează sfânta masă a altarului pe linia între cele două scene ce surprind momentele istorice ale instituirii Tainei Euharistice, taină actualizată prin fiecare Sfântă Liturghie săvârșită pe Sfânta Masă.

754 Această compoziţie prezintă pe cei doisprezece apostoli în jurul unei mese-fântână, cu Iisus Hristos în partea stângă a mesei. Pe masă sunt reprezentate elemente plastice semnificante ale unor alimente, dar nu este reprezentat niciun potir. Iuda este pictat din profil, cu mâna întinsă spre vasul din faţa lui Iisus Hristos. Prin urmare, scena nu surprinde momentul împărtășirii apostolilor, ci cel al *Vădirii trădătorului*.

Note iconologice la *Ciclul Pătimirilor lui Hristos*

O interacţiune asupra căreia merită meditat mai mult este generată de ineditul reprezentării scenei *Coborârii la iad* faţă în faţă cu *Tabloul votiv* (Fig. 228). Practic, cele cinci personaje istorice din reprezentarea votivă, Ștefan cel Mare, Bogdan al III-lea, Maria Voichiţa și domniţele Ana și Maria privesc către compoziţia *Coborârii la iad*, adică spre icoana Învierii lui Hristos. Relaţionarea *Tabloului votiv* cu alte scene pictate în registrul prim al programului iconografic mai poate fi observată și în alte situaţii, la biserici din aceeași perioadă cu Pătrăuţiul. Este vorba despre interacţionarea *Tabloului votiv* cu scena *Deisis*, în bisericile de la Voroneţ și Sfântul Ilie. În aceste două situaţii, avem de-a face cu o extindere a rugăciunii din interiorul tablourilor votive. Este un specific al tabloului votiv moldovenesc ca Iisus Hristos să fie înfăţișat pe scaunul de Judecată și, în acest context, în tabloul votiv se inserează unul sau doi sfinţi, care se roagă pentru personajele istorice. Urmare acestor raţiuni, *Deisis*-ul de la Voroneţ sau Sfântul Ilie devine o extindere a rugăciunii din Tabloul Votiv, iar *Anastasis*-ul de la Pătrăuţi devine o mărturisire a credinţei ctitorilor, credinţă ce îi recomandă la Judecată [IV.1.11].

Pentru a analiza posibilele semnificaţii ale plasării compoziţiei *Coborârii la iad* în faţa personajelor istorice din *Tabloul votiv* trebuie să urmărim *Ciclul pătimirilor lui Hristos*, ciclu ce se termină logico-istoric cu moartea și Învierea lui Hristos. Scenele ce înfăţișează prinderea, judecarea și batjocorirea Domnului încep la Pătrăuţi de pe peretele de nord al traveii de est a naosului. Hristos este prins și prezentat arhiereilor evrei, pentru ca apoi să fie judecat de către Pilat. Reprezentatul împăratului de la Roma își spală mâinile, neasumându-și urmările deciziei injuste pe care urma să o ia la presiunea arhiereilor iudei, reprezentaţi gesticulând, în planul secund al compoziţiei. Iisus Hristos Dumnezeu, legat la mâini, stă înclinat în faţa unui edificiu arhitectonic înălţat deasupra a patru trepte din porfiră. Acolo, sus, la capătul treptelor[755] este reprezentat Pilat (Fig. 229). Se vede faptul că întreaga lume e vinovată de condamnarea injustă ce este aplicată lui Iisus. Pilat nu este un simplu guvernator, ci reprezentantul împăratului de la Roma, care prin calitatea sa imperială recapitulează pe toţi oamenii din împărăţia sa. În hemiciclul de vest al absidei de nord, completând scena Judecăţii lui Pilat, este înfăţișată *Batjocorirea lui Hristos* (Fig. 230). Dacă în hemiciclul de est al absidei, împăratul era reprezentat de Pilat, în scena *Batjocoririi*, ostașii L-au îmbrăcat pe Hristos în haină roșie, simbol imperial, și I-au pus pe cap cunună de spini. Îl batjocoreau, pentru că auziseră despre El că este Împărat, dar nu înţelegeau ce fel de împărat poate fi acesta, ce se născuse în Nazaret, umblase desculţ și pe asin, iar acum era dat în mâna lor, spre răstignire. Iconologic, absida de nord a naosului de la Pătrăuţi surprinde împărăţia lumească în opoziţie cu Împărăţia cerească. Mai exact, prezintă nebunia oamenilor, care nu înţelegeau mesajul spiritual al lui Hristos, ci se închinau exclusiv împăratului acestei lumi, reprezentat de Pilat. Ca o demonstraţie a faptului că acesta este mesajul ansamblului iconografic, este ritualul batjocoririi lui Hristos. Mântuitorul lumii este înfăţișat în centrul compoziţiei, cu hlamidă roșie pe umeri, coroană de spini în cap și cruce în mâna dreaptă. Nimeni nu Îl lovește[756]. Toţi cei din jur, iudei și romani, sunt antrenaţi într-un dans nebunesc, din care nu lipsesc săriturile spectaculoase, închinările teatrale și instrumentele muzicale. Lumea, prin reprezentanţii ei, năvălește asupra Jertfei Răscumpărătoare cu toată furia de care este capabilă. Singurul efect al nebuniei batjocoritorilor de Hristos este punerea în evidenţă a iubirii lui Dumnezeu pentru om. Dimensiunea iubirii Creatorului se vede în jertfa Sa pe Cruce, pentru fiii Săi nebuni.

755 Treptele sunt realizate cu ajutorul unei schiţe compoziţionale ce folosește soluţii plastice ale perspectivei liniare, creând iluzia de îndepărtare a lui Pilat faţă de privitor.

756 La Pătrăuţi, în primul registru al peretelui de sud din traveea de est a naosului, se păstrează o scenă a biciuirii lui Hristos, Care este legat de un stâlp. *Biciuirea la stâlp* este o prezenţă uzuală în arta gotică, dar este o raritate în arta bizantină. Este posibil ca prezenţa acesteia în Moldova să fie o influenţă a monumentelor pictate în stil ruso-bizantin la începutul secolului al XV-lea, în Polonia. În acest context, trebuie vizionată iconografia murală din prezbiteriile basilicilor de la Wiscla și Sandomierz, cât și din Capela Sfintei Cruci de la Cracovia (Fig. 231-233). Asupra semnificaţiilor istorice ale acestei scene, cât și asupra implicaţiilor semantice ale plasării ei faţă în faţă cu scena *Batjocorii*, este necesar a se reveni atunci când restaurările din interiorul altor monumente vor scoate la lumină elemente plastice care pot fi studiate comparatist cu *Ciclul Pătimirilor* de la Pătrăuţi.

Iconografia absidei de nord nu este o simplă relatare istorică, ci este o prezentare a felului uman de a reacţiona în faţa celor două tipuri de împărăţie: Cerească și omenească. Deasupra absidei de nord, în semicalotă, tronează *Coborârea Duhului Sfânt*; în partea de jos a compoziţiei e prezentă imaginea unui împărat ce simbolizează Cosmosul pregătit pentru a primi darurile Duhului Sfânt. Este promisiunea oferită celor ce reușesc să privească prin opacitatea gloriei perisabile a împăratului lumesc și aderă să se împărtășească din darurile Jertfei Răscumpărătoare asumată de Iisus Hristos Dumnezeu.

Următoarea scenă din *Ciclul Pătimirilor* este cunoscută sub numele de *Drumul Crucii*. Ea poate fi asociată însă foarte ușor cu îndemnul lui Hristos[757]: „Dacă vrea cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea și să-Mi urmeze Mie"[758]. Iisus Hristos este reprezentat purtându-Și Crucea, urmat de cei doi tâlhari și de mulţime. În spatele alaiului, vin *următorii* lui Hristos: Fecioara Maria, Ioan Evanghelistul și celelalte femei. Pictorul separă compoziţional alaiul *persecutorilor* de alaiul *credincioșilor*, lasând un spaţiu gol[759]. Dacă cei din alaiul *persecutorilor* sunt reprezentaţi gesticulând activ, cei din grupul *credincioșilor* sunt reprezentaţi cu mâna dreaptă[760] pe obraz, susţinând capul înclinat spre dreapta. Interpretat în contextul ideii de compătimire, gestul mâinii pe obraz poate fi considerat și un simbol al meditaţiei contemplative, el fiind asociat plastic doar celor ce au avut puterea de a privi dincolo de dimensiunea materială[761]. Cei doi tâlhari sunt și ei implicaţi compoziţional în cele două direcţii semnificate de personajele scenei. Unul dintre tâlhari Îl urmează pe Hristos, în timp ce al doilea își întoarce capul de la Hristos, intrând în comuniune cu grupul persecutorilor.

Scenele care urmează conţin cele mai dramatice schiţe compoziţionale ale *Ciclului Pătimirilor*. Este vorba despre expunerea plastică a Jertfei lui Hristos și simbolurile Răscumpărării oamenilor prin această Jertfă. Vom folosi pentru denumirea acestei părţi a ciclului iconografic analizat verbele grecești substantivizate *Anabasis / Katabasis / Anastasis*[762]. Cele trei titluri surprind cele trei mișcări ale evenimentului de Jertfă și Răscumpărare.

Anabasis (Urcarea) este titlul iconografic folosit la Pătrăuţi pentru compoziţia ce surprinde urcarea lui Iisus Hristos pe Cruce (Fig. 234). În timp ce doi dintre torţionari sunt căţăraţi pe obiectul de tortură și trag în sus pe Mântuitor, alţii stau și gesticulează la picioarele Crucii. Fecioara Maria și Ioan, aureolaţi, pătimesc și contemplă evenimentul. Scena următoare surprinde momentul în care Hristos Își dă sufletul pe Cruce între doi tâlhari (Fig. 235). Evenimentul are urmări cosmice, Soarele și Luna aducându-și contribuţia pentru vădirea minunii răscumpărătoare ce se petrecea. Fecioarei și lui Ioan li se adaugă alţi doi *următori* ai lui Hristos: sutașul Longhin și tâlharul cel de-a dreapta. Dacă Longhin este aureolat[763], mântuirea tâlharului pocăit este semnificată prin materializarea plastică a ritualului plecării spre rai: îngerul îi ia sufletul, reprezentat într-un chip uman volatil ce îi iese din gură[764]. Tâlharul pocăit va rămâne

---

757 Matei 16, 24; Marcu 8, 34.

758 Având exemplul celorlalte interacţiuni dintre scenele ansamblului iconografic de la Pătrăuţi, putem spune că poziţionarea *Tabloului votiv* în faţa *Drumului Crucii*, chiar dacă un registru mai jos, vorbește despre asumarea de către Ștefan cel Mare și familia sa a *Urmării lui Hristos*.

759 În alte ansambluri iconografice, cum ar fi cel de la Probota, ideea de *urmare a lui Hristos* este semnificată prin inserarea ca personaj a lui Simon din Cirene, care poartă Crucea lui Hristos până la Golgota.

760 În alte compoziţii, gestul este asociat mâinii stângi.

761 Cel mai des, acest gest este asociat Fecioarei Maria, lui Ioan Evanghelistul și lui Nicodim. Mai rar apar și mironosiţe cu mâna pe obraz.

762 Verbele grecești (*Anabasis / Katabasis*) sunt folosite de sfântul Pavel în texte ce se referă la Jertfa lui Hristos și Răscumpărarea oamenilor. Exemplificăm cu ajutorul textului din Epistola către Efeseni 4, 8-10: „Pentru aceea zice: *Suindu-Se (Anabàs) la înălţime, a robit robime și a dat daruri oamenilor*. Iar aceea că: *S-a suit (Anèbi)* – ce înseamnă decât că S-a pogorât (*katébi*) în părţile cele mai de jos ale pământului? Cel ce S-a pogorât (*katabàs*), Acela este Care S-a suit (*ànabàs*) [...] mai presus de toate cerurile, ca pe toate să le umple".

763 Longhin este reprezentat și în *Drumul Crucii* și *Urcarea pe Cruce*, însă în aceste două compoziţii nu este reprezentat cu aureolă.

764 Pornind de la scenele *Adormirii Maicii Domnului* pictate la Sušica și Prilep, cercetătorul Gordana Babić analizează

în istorie ca un exemplu al răspunsului prompt pe care îl dă Dumnezeu rugăciunii și pocăinţei sincere[765]. Moartea lui Hristos pe Cruce este punctul terminus al Jertfei și începutul Răscumpărării. Torţionarii nu mai însoţesc trupul mort al lui Hristos. Începând cu scena următoare, alături de trupul mort al lui Hristos nu mai sunt pictaţi decât *următori* ai Domnului.

Katabasis (Coborârea) este denumirea reprezentativă pentru acţiunile scenelor ce surprind coborârea trupului mort de pe Cruce. Această coborâre își are finalitatea în interiorul mormântului (grotă) și este realizată plastic cu ajutorul a trei scene diferite: *Coborârea de pe Cruce*, *Plângerea* trupului mort și *Coborârea în mormânt*. Unitatea celor trei scene este dată de prezenţa constantă a trei personaje: Fecioara Maria, Iosif din Arimateea și Nicodim. Dacă reprezentarea Fecioarei este introdusă în *Ciclul Pătimirilor* încă din scena *Drumului Crucii*, Iosif și Nicodim[766] apar doar după dispariţia reprezentărilor torţionarilor. Iosif se îngrijește de scoaterea cuielor de la mâinile trupului mort, Nicodim de scoaterea cuielor de la picioare (Fig. 236). În scena *Tânguirii*, Iosif și Ioan Evanghelistul ating trupul mort, dar Nicodim stă deoparte, rezemat în scară, susţinându-și cu mâna dreaptă capul (Fig. 237). Această schiţă compoziţională este folosită pe arii geografice largi, pentru a-l prezenta pe Nicodim. Ea ar putea reprezenta îndoiala de care s-a lăsat cuprins Nicodim în discuţia ce a avut-o cu Hristos despre Împărăţia cerurilor și *nașterea din nou*. Aceeași îndoială ar putea să fie și motivul pentru care Iosif este reprezentat aureolat, iar Nicodim nu.

Nașterea din apă și din duh este subiectul discuţiei dintre Hristos și Nicodim. Evanghelistul Ioan consemnează ca personaj biblic pe fruntașul dintre farisei ce purta numele de Nicodim[767]. Acesta vine pe ascuns la Hristos, cerând învăţătură. Atunci Iisus îi spune: „De nu se va naște cineva de sus, nu va putea să vadă împărăţia lui Dumnezeu"[768]. Nicodim își etalează îndoielile materialiste – „Cum poate omul să se nască, fiind bătrân? Oare, poate să intre a doua oară în pântecele mamei sale și să se nască?"[769] – determinându-L pe Hristos să întărească prima afirmaţie: „...De nu se va naște cineva din apă și din Duh, nu va putea să intre în împărăţia lui Dumnezeu"[770]. Este clar faptul că interesul fariseului pentru acest subiect a ajuns la un nivel ridicat. Nicodim nu părăsește discuţia, așa cum vor face alţii ceva mai târziu[771], ci cere informaţii suplimentare: „A răspuns Nicodim și i-a zis: Cum poate să fie aceasta?"[772]. Este momentul în care Hristos asociază *nașterea din apă și din Duh* cu *Răstignirea, Răscumpărarea oamenilor* și *Iubirea lui Dumnezeu*: „Și după cum Moise a înălţat șarpele în pustie, așa trebuie să Se înalţe Fiul Omului, ca tot cel

elementul plastic al „omuleţului volatil" ce semnifică sufletul omului, care părăsește trupul în momentul morţii. În cazul scenei *Adormirea Maicii Domnului* din cele două biserici macedonene, chiar sufletul Fecioarei Maria este reprezentat sub această formă, Iisus Hristos ridicându-l din gura Fecioarei. Gordana Babić identifică acest motiv plastic în diferite reprezentări miniaturale din manuscrise ale Psaltirii: (1) În Psaltirea Chludov (fol. 102), miniată în sec. al IX-lea și păstrată în Muzeul de Istorie din Moscova, cod.gr. 129, sufletul e reprezentat ca o figură umană a cărei semnificaţie e indicată prin inscripţia „Sufletul omului"; (2) În Psaltirile Vatican Barb. Gr. 372, folie 167 v, miniată în anul 1092 și (3) folie 137 din Psaltirea de la Londra, aceeași imagine ilustrează Psalmul 102; (4) În Psaltirea de secol al XIII-lea de la Mănăstirea Dionisiu, Ms. 65, fol. 11v, un înger primește sufletul ce iese din gura unui călugăr muribund; (5) În Psaltirea sârbă realizată în secolul al XIV-lea și păstrată la München, Psalmul 118, 2-3 este ilustrat cu scena *Moartea dreptului,* unde sufletul omului drept este reprezentat ieșind din gura muribundului. Acest element plastic mai este folosit în Moldova în scena *Morţii dreptului*, din cadrul *Judecăţii de Apoi* (Gordana Babić, *Les fresques des Sušica en Macédoine...*, p. 333).

765 Luca 23, 42-43: „Și zicea lui Iisus: Pomenește-mă, Doamne, când vei veni întru împărăţia Ta. Și Iisus i-a zis: Adevărat grăiesc ţie, astăzi vei fi cu Mine în rai".

766 Ioan 19, 38-40: „Iosif din Arimateea, fiind ucenic al lui Iisus, dar într-ascuns, de frica iudeilor, a rugat pe Pilat ca să ridice trupul lui Iisus. Și Pilat i-a dat voie. Deci a venit și a ridicat trupul Lui. Și a venit și Nicodim, cel care venise la El mai înainte noaptea, aducând ca la o sută de litre de amestec de smirnă și aloe. Au luat deci trupul lui Iisus și l-au înfășurat în giulgiu cu miresme, precum era obiceiul de înmormântare la iudei".

767 Ioan 3 și 19, 39.

768 Ioan 3, 3.

769 Ioan 3, 4.

770 Ioan 3, 5.

771 Ioan 6, 60: „Deci mulţi din ucenicii Lui, auzind au zis: Greu este cuvântul acesta! Cine poate să-l asculte?" 66: „Și de atunci mulţi dintre ucenicii Săi s-au dus înapoi și nu mai umblau cu El".

772 Ioan 3, 9.

ce crede în El să nu piară, ci să aibă viaţă veșnică. Căci Dumnezeu așa a iubit lumea, încât pe Fiul Său Cel Unul-Născut L-a dat ca oricine crede în El să nu piară, ci să aibă viaţă veșnică”[773]. Cheia întoarcerii în rai stă în iubirea lui Dumnezeu, în Întruparea și Răstignirea Lui, și în urmarea exemplului Său de către oameni. Căci Hristos spune: „Dacă vrea cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea și să-Mi urmeze Mie”[774]. Sacrificarea sinelui propriu deschide calea nașterii din nou.

Oricum ar fi, iconograful-iconolog de la Pătrăuţi îi rezervă lui Nicodim un rol foarte important: îl pictează în interiorul mormântului dedicat lui Hristos[775] (Fig. 238). Scena *Coborârii în mormânt* este cu totul neobișnuită. Ea este construită în jurul dramei Fecioarei Maria, care de data aceasta ţine în braţe trupul pregătit pentru înmormântare al Fiului său. Această schiţă compoziţională a fost utilizată cu puţin timp înaintea pictării Pătrăuţilor în Capela Sfintei Cruci ctitorită de Kazimir al IV-lea (1447-1492) în complexul regal de la Wawel (Fig. 239), iar la sfârșitul secolului al XV-lea a fost pictată în biserica logofătului Tăutu de la Bălinești (Fig. 240).

Trecând însă peste drama Maicii Domnului, scena are o covârșitoare încărcătură simbolică referitoare la *Moartea și Învierea alături de Hristos.* Iosif susţine picioarele trupului mort al lui Hristos, iar Nicodim îi susţine umerii. Este evident faptul că, împreună, cei doi vor coborî în mormântul lui Hristos. Intrarea în mormântul lui Hristos este finalitatea coborârii *(katabasis-ului)* necesare înfruptării din roadele Învierii *(anastasis-ul).* Comentând vorbele Mântuitorului către Nicodim[776], Florin Mihăescu spune că atunci când îl îndeamnă la *naștere din nou*, „Iisus enunţă un adevăr iniţiatic, esoteric, pur interior. Este vorba, desigur de o naștere în Duh. ... Nașterea spirituală nu este posibilă fără sacrificarea, fără renunţarea la viaţa trupească. Expresia este, evident simbolică, pentru că trupul nu dispare, ci se transformă, devenind doar suport al vieţii spirituale”[777]. De vreme ce au coborât în mormânt ducând trupul mort al lui Iisus Hristos Dumnezeu, Iosif și Nicodim devin exemplele paradigmatice ale *morţii alături de Hristos*[778]. Exemplul lor va fi preluat în cultul creștin ortodox, devenind obiect de ritual și motiv de trăire misterică a *urmării lui Hristos.*

Ritualic, pelerinajul lui Iosif este repetat de către preoţi în timpul fiecărei Liturghii și de către credincioși în Săptămâna Pătimirilor și noaptea Învierii. În timpul Sfintei Liturghii[779], Iosif este invocat în momentul în care preotul finalizează ritualul aducerii Sfintelor Vase și a materiei pregătită pentru Jertfă de la Proscomidiar pe Sfânta Masă. În momentul depunerii materiei de jertfă și a Sfintelor Vase (semnificante ale trupului lui Hristos[780]) pe Sfânta Masă (semnificantă a mormântului lui Hristos), preotul ia de deasupra Sfintele Vase acoperămintele mici (semnificante ale scutecelor purtate de Pruncul Iisus) și acoperă ambele Vase cu acoperământul mare (semnificant al giulgiului folosit la înmormântarea lui Hristos), pe care îl purtase pe umerii săi în timpul procesiunii cu Sfintele Vase. În acest moment, preotul dă glas următoarelor rugăciuni: „Iosif cel cu bun chip, de pe lemn luând preacurat trupul Tău, cu giulgiu curat înfășurându-l și cu miresme, în mormânt nou, îngropându-l, l-a pus”; „În mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, ca un Dumnezeu, în rai cu tâlharul și pe scaun împreună cu Tatăl și cu Duhul ai fost,

---

773 Ioan 3, 14-16.

774 Matei 16, 24; Marcu 8, 34.

775 Reprezentarea lui Nicodim în interiorul mormântului va fi consemnată mai târziu, de către Dionisie din Furna, ca regulă de pictare a temei *Punerii în mormânt*: „Deal și un mormânt de piatră întru dânsul și Nicodim înlăuntru, de capul lui pre Hristos ţâindu-l înfășat”. Dionisie din Furna, apud Vasile Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină*, p. 172.

776 Evanghelia lui Ioan capitolul 3.

777 Florin Mihăescu, *Omul...*, p. 102, 103.

778 Și poate nu întâmplător, cele trei scene ale *Katabasis*-ului sunt pictate la Pătrăuţi deasupra tabloului votiv. Vezi Fig. 241.

779 Scriitorul creștin Teodor al Mopsuestiei (cca 350-428) formulează scrieri teologice în care descrie Liturghia ca „*typos* sau figură simbolică rituală care oferă participare liturgică în același timp la Liturghia cerească a îngerilor, cât și la moartea și Învierea lui Iisus Hristos” (Ioan I. Ică jr, *Mistagogia patristică antiohiană* în *de la Dionisie Areopagitul...*, p. 79).

780 Pentru interpretările simbolice inserate în actualul paragraf, a se vedea Sfântul Simeon Arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat...*, vol. I, p. 148-150.

Hristoase, toate umplându-le, Cel ce ești necuprins"; „Ca un purtător de viaţă și mai înfrumuseţat decât raiul cu adevărat și decât toată cămara împărătească mai luminat s-a arătat, Hristoase, mormântul Tău, izvorul învierii noastre"[781].

În Vinerea Pătimirilor, comunitatea tuturor credincioșilor este invitată să repete pelerinajul lui Iosif și Nicodim. În mijlocul naosului bisericilor ortodoxe se pune o masă. Pe masă se așază o pânză pictată (*Sfântul Epitaf*, sau *Aer*) cu scena *Tânguirii lui Hristos*. Credincioșii, cu mic cu mare, vin în biserici și trec de trei ori pe sub această masă. Masa semnifică mormântul lui Hristos, iar trecerea credincioșilor semnifică pogorârea în mormântul Domnului. În noaptea Învierii, după ce au luat Lumina, credincioșii cântă: „Ieri m-am îngropat împreună cu Tine, Hristoase; astăzi mă ridic împreună cu Tine, Cel ce ai înviat. Răstignitu-m-am ieri împreună cu Tine: Însuţi împreună mă preamărește, Mântuitorule, în Împărăţia Ta"[782].

Experimentarea ritualică și mistică a *morţii și învierii alături de Hristos* își are suportul biblic în scrierile Sfântului Pavel, care transmite romanilor foarte explicit: „Au nu știţi că toţi câţi în Hristos Iisus ne-am botezat, întru moartea Lui ne-am botezat? Deci ne-am îngropat cu El, în moarte, prin botez, pentru ca, precum Hristos a înviat din morţi, prin slava Tatălui, așa să umblăm și noi întru înnoirea vieţii; Căci dacă am fost altoiţi pe El prin asemănarea morţii Lui, atunci vom fi părtași și ai învierii Lui, cunoscând aceasta, că omul nostru cel vechi a fost răstignit împreună cu El, ca să se nimicească trupul păcatului, pentru a nu mai fi robi ai păcatului. Căci Cel care a murit a fost curăţit de păcat. Iar dacă am murit împreună cu Hristos, credem că vom și vieţui împreună cu El, știind că Hristos, înviat din morţi, nu mai moare. Moartea nu mai are stăpânire asupra Lui. Căci ce a murit, a murit păcatului o dată pentru totdeauna, iar ce trăiește, trăiește lui Dumnezeu. Așa și voi, socotiţi-vă că sunteţi morţi păcatului, dar vii pentru Dumnezeu, în Hristos Iisus, Domnul nostru" (Romani 6, 3-10).

După cum arată și textul paulin, *moartea și învierea alături de Hristos* nu este doar obiectul unui ritual anamnetic, ci este o realitate spirituală a vieţii creștinului. Nașterea din nou se produce tainic, și viaţa se înnoiește, pentru cei ce se fac părtași drumului deschis de Iosif și Nicodim. Ritualul Tainei Botezului are înmagazinat în el mărturisirea legăturii dintre Taină și *urmarea lui Hristos*. Înainte de cufundarea în apă, preotul spune: „Pentru ca să se facă el (cel ce se botează – n.n.) împreună sădit și părtaș morţii și învierii lui Hristos, Dumnezeul nostru, Domnului să ne rugăm"[783]. *Moartea alături de Hristos* este trăită de fiecare creștin prin Taina Pocăinţei. Confesiunea, prin umilinţă sinceră și sacrificiul de sine, prin renunţarea la formele pătimașe ale materiei sunt moartea faţă de păcat, alături de Hristos Care a murit pe Cruce pentru răscumpărarea păcatelor oamenilor. *Învierea alături de Hristos* este trăită prin Comuniunea Euharistică cu Trupul și Sângele lui Hristos, Cel ce a Înviat. Împărtășania tainică aduce omului daruri din realitatea Învierii lui Hristos.

Anastasis (Învierea). Înclinăm să credem că în Moldova sfârșitului de secol al XV-lea, lucrurile acestea erau foarte clare. Și o dovadă în acest sens găsim chiar în *Ciclul Pătimirilor* de la Pătrăuţi: Scena *Coborârii la iad,* care ar fi trebuit să urmeze logic-istoric între *Punerea în mormânt* și *Descoperirea mormântului gol* (pictate în al doilea registru din absida de sus), este pictată – în mod cu totul neașteptat – în primul registru al ansamblului iconografic, pe peretele de nord al traveii de vest a naosului, faţă în faţă cu *Tabloul votiv* (Fig. 228). După cum remarcam la începutul exerciţiului de interpretare propus, toate cele cinci personaje istorice din familia domnească privesc către *Anastasis*. Scena *Coborârii la iad* este identică în ortodoxia tradiţională cu scena *Învierii,* căci minunile refacerii Raiului și Învierii lui Hristos nu se petrec în timp. A fost de ajuns ca Hristos să coboare până în iad, pentru ca iubirea sa dumnezeiască să strălucească și să adune în jurul său pe toţi cei ce ajunseseră acolo pe nedrept. Acesta e momentul a ceea ce se numește plastic *deschiderea porţilor raiului*. În fapt, raiul s-a recreat în jurul lui Hristos, acolo, în mij-

781 *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, în *Liturghier*, p. 153.
782 *Utrenia Învierii*, în *Penticostar*, p. 16.
783 *Taina Botezului*, în *Molitfelnic*, p. 30.

locul iadului. Coborârea lui Hristos la iad este ocazia reorganizării Cosmosului în jurul lui Dumnezeu. Drepţii au găsit calea către Lumina iubirii, cei răi s-au depărtat dincolo de limita ultimului om ce era îndreptat spre Dumnezeu. De aceea icoana arată pe diavol legat: din acest moment, puterile sale asupra oamenilor nu vor mai putea pune în pericol de extinţie spirituală creaţia lui Dumnezeu. Ștefan cel Mare, familia sa și întregul popor – care participă prin calitatea regală a familiei voievodale – se orientează simbolic spre Lumina iubitoare a Învierii lui Hristos. Un argument al faptului că Ștefan asocia *moartea și învierea alături de Hristos* cu pelerinajul iniţiat de Iosif din Arimateea ar trebui să fie și Acoperământul de Sfinte Vase dăruit de Ștefan cel Mare Mănăstirii Putna în anul 1481. Acoperământul mare (semnificant al giulgiului folosit la înmormântarea lui Hristos) este brodat cu scena *Plângerii* și este inscripţionat de jur împrejur: „Iosif cel cu bun chip, de pe lemn a luat preacuratul tău trup, înfășurându-l cu giulgiu curat și cu miresme acoperindu-l, în mormânt nou l-a pus. Io Ștefan voievod, cu mila lui Dumnezeu, domnul Ţării Moldovei, a făcut acest aer în anul 6989 (=1481), martie 20”[784]. Obiectul de cult și inscripţia de pe el vorbesc despre alinierea lui Ștefan în urma celui ce făcuse giulgiul real al lui Hristos, despre exemplul pe care Ștefan – și prin calitatea sa regală, întreg poporul – și-l asumă de la Iosif Arimateianul.

Notă istorică referitoare la datarea Tabloului Votiv de la Pătrăuţi

În legătură cu datarea Tabloului Votiv de la Pătrăuţi (Fig. 242), considerăm credibilă soluţia propusă de Maria Musicescu, care, făcând o analiză comparativă cu Tabloul Votiv de la Voroneţ, concluzionează că reprezentarea de la Pătrăuţi trebuie să fie realizată între iulie 1496 și 23 noiembrie 1499[785]. Această datare poate explica și existenţa a două straturi de pictură în acest tablou votiv. În legătură cu această suprapunere, Tereza Sinigalia propune, cu titlu de ipoteză, probabilitatea existenţei în primul tablou votiv a unei imagini cu Alexandru, cel mai mare fiu al lui Ștefan și urmaș la tron până în 1496, când moare[786].

De asemenea, analiza chimică a pigmenţilor folosiţi în stratul vizibil al Tabloului Votiv de la Pătrăuţi infirmă o repictare târzie a acestuia. Analizele chimice efectuate de domnul Ioan Istudor au identificat în fondul albastru al Tabloului votiv o combinaţie între pigmenţii albastru azurit (carbonat bazic de cupru) și albastru smalţ (silicat sintetic de calciu, potasiu și cobalt)[787]. O asemenea structură a culorii albastru a mai fost identificată la bisericile Sf. Ilie-Șcheia, Sf. Gheorghe-Voroneţ[788] și în exteriorul bisericii de la Moldoviţa[789].

Analizele efectuate în bisericile de la Bălinești (interior și exterior), Popăuţi, Arbore (interior și exterior), Paraclisul de la Bistriţa de Neamţ, Probota (interior și exterior), Humor (interior și exterior), Coșula, Părhăuţi, Catedrala de la Roman, Moldoviţa (interior), Pătrăuţi (exterior), Sf. Dumitru-Suceava, Sf. Gheorghe-Suceava (interior și exterior) și Voroneţ (pridvor) au demonstrat o compoziţie a culorii albastru bazată exclusiv pe pigmentul azurit (carbonat bazic de cupru).

Prezenţa pigmentului *azurit* între culorile folosite în *Tabloul votiv* de la Pătrăuţi exclude posibilitatea repictării scenei mai târziu de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când pigmentul azurit dispare, fiind

784 Claudiu Paradais, *Comori...*, p. 203.
785 M.A. Musicescu, *Consideraţii...*, p. 368.
786 Tereza Sinigalia, *Ctitori și imagini votive în pictura murală din Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea. O ipoteză*, p. 61.
787 Buletin de analiză Nr. 11/03 din 30.10.2003, Proba nr. 7. Obiectivul analizat: Biserica Sf. Cruce, com. Pătrăuţi, Jud. Suceava. Locul prelevării probei: Naos, peretele de vest, tabloul votiv. Obiectul analizei: Proba nr. 7, probă de culoare albastră prelevată de pe fondul de cer. Prelevat: ing. chimist Ioan Istudor și pictor restaurator Ioan Chiriac, la data de 24.09.2003. Analize chimice efectuate de ing. chimist Ioan Istudor. Rezultatul analizei: „culoarea albastră a fost realizată cu pigment *azurit* (carbonat bazic de cupru) în amestec cu puţin *albastru smalț* (silicat sintetic de calciu, potasiu și cobalt), pe un fond *negru din cărbune de lemn*”, în *Proiect de conservare-restaurare a picturilor murale interioare. Biserica „Sfânta Cruce”.* Comuna Pătrăuţi. Judeţul Suceava. 2004.
788 În pictura din altar, naos, pronaos și fragmentele exterioare din anul 1488.
789 Ioan Istudor, *Noţiuni de chimie a picturii*, p. 337-342.

înlocuit în toate ansamblurile iconografice cu *albastru smalț*. Analizele chimice efectuate în bisericile de la Galata (Iași), Slatina, Sf. Gheorghe-Suceava (scena *Ofranda Baldachinului*) și Sucevița nu au identificat pigmentul azurit, culoarea albastru fiind alcătuită exclusiv din *smalț* (silicat sintetic de calciu, potasiu și cobalt)[790].

II.6. BISERICA BUNEI VESTIRI DIN VATRA MOLDOVIȚEI - NOTE ICONOLOGICE

Pregătirea biruinței în spațiul cale al primelor trei încăperi

Edificiul eclesial ce se păstrează până astăzi în comuna Vatra Moldoviţei a fost construit de Petru Rareș în anul 1532 și a fost pictat în anul 1537 (Fig. 243). Datorită unităţii dintre programul iconografic interior și cel exterior și stării de conservare mulţumitoare la exterior, ne-am hotărât să analizăm mai atent acest monument.

Iconografia pridvorului, desfășurată pe peretele de vest al bisericii și pe cei patru stâlpi (Fig. 103), interacţionează istoric și simbolic într-un mod ce se mai întâlnește doar la biserica din Humor[791]. *Istoria creării omului*, *Istoria căderii omului* și *Istoria omenirii după cădere,* pictate pe partea de vest a stâlpilor, sunt reprezentate în succesiune istorică. Toate aceste scene de pe registrele din partea de vest a stâlpilor sunt în relaţie simbolică cu *Judecata de Apoi* (Fig. 104). Corelarea simbolică este întărită de poziţionarea scenelor cu ajutorul unei soluţii arhitectonice ce creează un spaţiu de prezentare a iconografiei astfel încât să fie posibilă vizionarea din aceeași poziţie a celor două extremităţi ale existenţei materiale: „Începutul" și „Sfârșitul", raiul din care cade Adam și Raiul în care sunt așteptaţi urmașii lui Adam. Iar aceasta se realizează evidenţiindu-se distanţa istorică dintre cele două momente cu ajutorul spaţiului interior al pridvorului. Juxtapunerea ciclului hristologic cu cel al Facerii, așa cum apare în naosul bisericii de la Suceviţa, sau lecturarea iconografică simultană a Facerii și Judecăţii de Apoi, așa cum apare în pridvoarele cu stâlpi de la Humor și Moldoviţa, sunt considerate de Anca Vasiliu mărturisiri ale unităţii simbolice dintre Adam cel vechi și Adam cel nou, pridvoarele deschise adăugând acestei semantici și o soluţie de comprimare simbolică a timpului și a spaţiului material[792].

Privitor la valoarea calitativă a raiului primordial (din *Ciclul Creaţiei*) și a raiului eshatologic (din *Judecata de Apoi*), se remacă o soluţie plastică folosită constant pentru a arăta superioritatea spaţiului și timpului în care se petrec anumite evenimente: *fondul alb.* Este vorba de înlocuirea fondului de albastru celest ce este utilizat de regulă deasupra fondului de verde teluric, cu un fond de alb. Astfel, în *Ciclul creaţiei lumii și a omului*, din momentul în care omul este pus de Dumnezeu în rai, fondul scenelor devine alb[793] (Fig. 73, 74, 103, 244). Acest mod de a trata spaţiul încetează imediat din momentul în care Adam este alungat din rai. Trecerea spre spaţiul slab calitativ al pământului perisabil se face prin porţile de foc ce străjuiesc intrarea în spaţiul de o calitate ridicată a raiului. Aceeași soluţie cromatică este folosită și în cadrul scenei *Judecata de Apoi*, când din momentul trecerii prin porţile de foc, spaţiul recâștigă acest fond alb. Compoziţia ce adună simbolurile raiului, de la Avraam, Isaac și Iacov, la Fecioara Maria, în mijlocul grădinii Edenului, este scăldată într-un alb ce poate avea ca sursă doar nemijlocirea luminii divine (Fig. 75, 245). Pornind de la imaginea *Celui vechi de zile*[794], Louis Réau vede în culoarea albă „simbolul luminii eterne"[795].

790 Ioan Istudor, *Consideraţii tehnice asupra unor picturi murale din România (epocile antică, medievală și modernă)*, în *RMI*, LXXII, Nr. 1, 2001-2003; Idem, *Noţiuni de chimia picturii*, p. 337-361.

791 Dumitru Năstase, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 342.

792 Anca Vasiliu, *Celebrări...*, p. 16; Idem, *Monastères de Moldavie...*, p. 201, 202.

793 Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei,* p. 27: „fundalul alb ... simbolic pentru reprezentarea raiului".

794 Vezi subcapitolul (III.1) „*Cel vechi de zile*".

795 Louis Réau, *Iconographie...*, tome premier, p. 72.